

El teatre en el cinema de Manoel de Oliveira

The theatre in Manoel de Oliveira's cinema

Luis Miguel Cintra

RESUM

En aquest assaig, l'autor, partint de la seva doble experiència com a actor als films del Manoel de Oliveira, i d'espectador, reflexiona sobre la relació del cineasta amb el teatre, i la seva forma de treballar l'espai, el text, els actors i el temps. Des de *Acto da Primavera*, entesa com una vertadera art poètica, l'article recorre l'obra de l'Oliveira per a mostrar la forma en què les seves pel·lícules parteixen del documental per a arribar a l'actor, i amb ell a la construcció de l'artifici i la representació com a millor manera de captar la veritat d'una realitat misteriosa: la vida humana.

PARAULES CLAU

Manoel de Oliveira, teatre, actors, càmera, ficció, documental, distanciament, espai, text, temps.

ABSTRACT

Based on his experience as both an actor and spectator in Manoel de Oliveira's films, the author reflects about the relation of the filmmaker with theatre, and his way of working the space, the texts, the actors and time. From *Acto da Primavera*, conceived as a truly poetic art, this essay visits Oliveira's filmography to show the way in which his films are based in documentary to reach the actor, and how artifice and representation is constructed from there as the best way of capturing the truth of a mysterious reality: the human life.

KEYWORDS

Manoel de Oliveira, theatre, actors, camera, fiction, documentary, distancing effect, space, text, time.

Moltes vegades he estat confrontat a l'afirmació que les pel·lícules de Manoel de Oliveira són molt teatrals i m'he interrogat sobre la raó de ser de la presència indesmentible del teatre als seus films. Són qüestions que em són incòmodes. No li vull negar el dret de ficar-se en el meu ofici però jo, que al teatre visc des de fa tants anys, no reconec el teatre a les seves pel·lícules. El que veig en les seves pel·lícules no és teatre. I mai hi veig ni tan sols allò que s'anomenaria teatre filmat. Jo el que hi veig és només cinema.

Però d'una cosa almenys no hi ha dubte: des de 1963 Manoel de Oliveira s'ha servit de textos de teatre per a vuit dels seus films: *Acto da Primavera* (1963), *El pasado y el presente* (*O Passado e o Presente*, 1972), *Benilde o la Virgen Madre* (*Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975), *El Zapato de raso* (*Le Soulier de Satin*, 1985), *Mi caso* (*Mon Cas*, 1986), *La caja* (*A Caixa*, 1994), *Inquietud* (*Inquietude*, 1998), *El quinto imperio: hoy como ayer* (*O Quinto Império, ontem como hoje*, 2004). I en moltes altres pel·lícules ha introduït el teatre: *Francisca* (1981), on els personatges van al teatre; *Lisboa Cultural* (1983), on al monestir dels Jerònims s'esdevé una representació teatral; *La Divina Comedia* (*A Divina Comédia*, 1991), en què diversos dels personatges boigs representen escenes, *Vuelvo a casa* (*Je rentre à la maison*, 2001), en què el personatge principal és actor i es veuen escenes de *Le Roi se Meurt* de Ionesco i *Oporto de mi infancia* (*Porto da Minha Infância*, 2001), en què el mateix realitzador encarna l'actor Estêvão Amarante en una escena de teatre. El teatre és realment un tema de les seves pel·lícules i fou presència dominant de certa fase de la seva obra, els anys 70 i 80.

Per a mi tot comença amb l'*Acto da Primavera*, aquella pel·lícula que considero una vertadera art poètica i que marca la seva entrada clara en la producció de ficcions. És la primera pel·lícula d'ell que vaig veure, enlluernat (encara me'n recordo de l'emoció que vaig sentir: no volia creure en el miracle). No coneixia ningú que en el cinema tan bé hagués mirat cap al teatre. Cap al teatre com jo l'entenia: la representació de la vida. Fou allà que vaig tornar-me fidel per sempre al seu cinema, i és la pel·lícula que des de sempre entenc com a acte fundador de la seva obra, malgrat arribar ja en la seqüència de moltes altres grans obres.

Comença l'*Acto* amb les primeres paraules de l'Evangeli de S. Joan dites en *off* per un pagès: «Al principi era el Verb. I el Verb estava amb Déu. I el Verb era Déu. Al principi ell estava com Déu. Totes les coses foren fetes per Ell i res del que fou fet fou fet sense Ell. En Ell estava la vida i la vida era la llum dels homes i la llum resplendia en les tenebres però les tenebres no ho van entendre». D'aquí surt el tema de la pel·lícula i al final el de tota l'obra del realitzador: la vida com a misteri. I de com els homes no entenen el miracle. I tan bon punt sentim això veiem imatges

que semblarien d'un documental i que per la seva juxtaposició són una representació de la humanitat després del pecat, després d'Adam: la pau de la naturalesa original en el pastor amb les ovelles, el treball a l'aixada del cavador, la guerra i la violència en les lluites de braus, en el joc de pal, en l'ajuntament estrany de la multitud desordenada i els cascs militars (reprimint-la?), el pas del temps amb la vella de llargs cabells blancs pentinant-se al pas de la noia i, evidentment, la relació home/dona amb l'escena entre la dona jove que veurem fer de samaritana i el seu amant ardent de desig. Sí, la dona, la seva vanitat i la seva mentida. I fins al casament: ella no estava amb el marit. I de mica en mica s'entra a la vida social, gent que es creua als carrers del poble, la plaça on es llegeixen les notícies, el progrés (amb la notícia de l'arribada de l'home a la lluna), fins que assistim a l'anunci del teatre. «Vinguin a veure! Vinguin a veure!». Amb l'anunci de l'acte vénen les diverses preparacions de la funció, la construcció del decorat, la distribució del vestuari, els actors dirigint-se a lloc, l'arribada del poble que ve a presenciar-lo, el públic burgès com a turista presumptuós i estaquirot, fins a l'aparició a la pantalla de la mateixa màquina del cinema (o fins a la seva representació): davant de l'actor que obrirà la funció està la càmera amb el mateix Manoel de Oliveira operant-la i donant ordres a l'operador de so per gravar les veus i els sorolls. Finalment, coronant la piràmide, la pantalla coincideix amb el que la càmera d'Oliveira veu, arriba el pla de l'actor mateix, en un contrapicat que l'ennobleix, dirigint-se al públic, conscient de la responsabilitat del moment, en un to tan solemne i artificial que gairebé canta. I l'actor comença, gairebé com un celebrant, definint per sempre la raó de ser d'aquesta estructura de producció de sentit: «Contempli això qualsevol pecador!»

En aquesta seqüència per a mi està tota la definició del cinema d'Oliveira, partint del documental fins arribar a l'actor i amb ell a la construcció de l'artifici com la millor forma per captar la veritat d'una realitat misteriosa: la vida humana. A l'inici de la pel·lícula, amb el text bíblic superposat a la més que construïda seqüència d'imatges no escenificades, està la definició de la matèria cinematogràfica. L'Home com a creació de Déu i com a pecador. A mesura que les imatges es van centrant en la vida del poble, és la imatge de l'Home en societat, de la seva relació amb els altres, que comença a representar-se, i és en aquella imatge que s'insereix l'Art, quan aquell home passa a representar-se a si mateix com a l'Home en el seu lligam amb la visió religiosa que li dona sentit davant dels altres homes, davant de «qualsevol pecador». Arriba el teatre. I és davant del teatre que, efectivament, Oliveira es col·loca, o millor, davant d'aquesta idea de teatre, filmant-la, és a dir, filmant l'Home representant-se a través de la passió de Crist davant d'altres a qui deixem d'anomenar "públic" perquè passen a ser persones.

És a la llum d'aquesta seqüència simbòlica, d'aquesta increïblement bella i senzilla declaració de principis, definida per primera vegada a l'obertura d'aquest film (i no em sorprèn que la forma d'estar en el món d'Oliveira l'hagués portat a exposar-ho de forma tan clara en el moment en què comença a allunyar-se del documental per començar a escenificar el que anava a filmar), que aconsegueixo veure la naturalesa de la presència del "teatre" a les pel·lícules d'Oliveira. I crec que d'ara en endavant el seu cinema, fins i tot quan filma novel·les o la Història, mai deixarà completament de filmar la vida a través de la construcció d'un evident però estrany "teatre" que se serveix de vegades de textos de teatre pròpiament dit, de l'escenari dels teatres i d'una actuació dels actors que es podria anomenar "declamada", però que per sobre de tot és l'evident construcció d'una "màscara" o d'un procés de "desnaturalització" de la matèria filmada cap a un efecte de distanciament de l'espectador i, a través d'això, sobretot cap a la seva responsabilització, per posar-lo a pensar, a veure i a sentir la vida d'una altra manera, transformada o "representada" per si mateixa, a veure més lluny d'allò que normalment veiem, per sentir la necessitat (impossible?) de donar-li un sentit.

Està clar en aquesta obertura de l'*Acto da Primavera* estructurada en la relació del cinema amb el públic, és a dir, amb l'existència d'altres, com aquesta li és fonamental. Per a Oliveira fer un film és presentar-se al món i als altres, és intervenir en la vida. De certa manera celebrar-la. Com fan els pagesos en la representació de la Curalha. I és fer-ho sense trampes, amb les regles del joc al descobert. Una sala de teatre, com a "idea", és la mateixa exposició d'aquesta condició: una platea (persones vives) davant d'un espai convencional de construcció d'artificis (l'escenari o l'escenografia) on d'altres persones vives (els actors) s'exposen disfressades (els papers) per representar la vida que, no obstant, no deixa d'estar present en els seus mateixos cossos i en les seves ànimes, que la representen. S'entén que al teatre i els seus atributs recorri Manoel de Oliveira com a procés del seu cinema, o del seu pensament artístic. Diverses vegades Oliveira torna a fer-lo servir de forma tan clara com a l'*Acto*. A l'obertura de *Le Soulier de Satin* més que mai, amb l'entrada del públic al Teatro de San Carlos, les trompades de Molière, la pantalla dins del mateix escenari. En el pas de la primera part d'*Inquietude* a la segona "història", amb la *mise-en-abîme* d'*Os Imortais* a través del tancar del teló sobre la representació i els actors, que al final estaven en un escenari (però que no estaven de fet a la filmació, com es fa evident amb l'escena del pícnic, filmada a l'aire lliure), agraint els aplaudiments dels personatges de la "història" següent. En els separadors de les diferents parts de *Mon Cas* amb la cortina de teatre, màscares de la comèdia i de la tragèdia i "claquette". Però el que li interessa no és el teatre. El teatre és un utensili per a una forma seva de "representar". Que, tot i "representació", essent cinema, mai deixa de ser la fixació en la imatge de la vida que ha filmat.

Es tracta en el fons d'un artifici que és treball d'un autor-artista i que com a tal es vol mostrar, que coratjosament es deixa veure, no deixant que el cinema es torni aquella màquina d'il·lusions i de fuga de la nostra responsabilitat intel·lectual d'espectadors, en l'oblit de nosaltres mateixos en què tan meravellosament el cinema es pot convertir. És més un instrument, com la llum, la fotografia, els moviments de càmera, el muntatge, cap a un treball sobre la vida que el cinema pot ser i que, com en el fons totes les arts, al seu torn és instrument que ens és proposat cap a una major intel·ligència de la veritat menys evident de la vida mateixa.

I en què consisteix fonamentalment aquest artifici? Per què reconeixem en aquesta estranyesa del cinema d'Oliveira alguna cosa a la qual s'anomena "teatre"?

Crec que en tres punts: l'espai, el text, els actors, i potser el temps. Tots notem com la posició de la càmera es fa sentir en aquest cinema. Gairebé tota l'acció filmada s'organitza sense coartades internes a la ficció, en funció de la càmera. Tal com en el teatre. Com si l'enquadrament, més tard la pantalla, fos el prosceni. El summum d'això és la filmació de *Mon Cas*, on, d'altra banda, també el procés de l'*Acto* es repeteix: en el moment de felicitat final, quan Déu cura Job de la lepra i li dóna molta família a la ciutat ideal, la situació s'inverteix i de l'escenari es veu la platea on està la càmera i tot l'equip tècnic. La càmera es mira al mirall i mostra el procés. La càmera, com que vol que la notin. I l'espai, més que la ciutat ideal de Job, és la distància que va de la càmera a l'actor. I a la sala de projecció és el públic qui estarà en el lloc on ara veiem la màquina de filmar. Mai oblidaré el dia en què Oliveira per primera vegada em digué, en la meua funció d'actor seu, el contrari del que diria qualsevol altre realitzador: «Mira cap a la càmera!» I un altre dia diferent (que ell mai dóna lliçons acabades) afegí: «Recordi que quan vostè mira cap a la càmera està mirant cap a la sala de projecció». Podem dir-nos: «Res és més teatral». Sí, perquè al teatre hi ha un joc en viu amb la presència del públic i perquè al teatre ningú a l'escenari s'oblida que els espectadors estan allà davant, a la platea, mirant-nos, i a la platea no hi ha quarta paret que aconsegueixi que algú s'oblidi que els actors estan a dalt o dins d'un escenari, en un lloc convencional de "representació". Però serà això el que es fa al teatre, representar cap endavant? Molt poques vegades. Al teatre l'artifici és l'oposat: ens mirem sobretot els uns als altres perquè sembli que el públic no hi és. Però també els personatges "s'encaixen" a escena en funció dels ulls dels espectadors, com aquí. És en funció del que la càmera veu que les figures es distribueixen en l'espai, i gairebé mai per raons internes a la ficció, cosa d'altra banda que confon molts actors que aprengueren com a regla que en el cinema la càmera no existeix, és el forat del pany. No és així en aquest cinema. L'actor està, com és obvi, i encara bo, representant davant d'una càmera, com en el teatre davant del públic. ¿Quantes vegades Oliveira falseja les mirades dels actors en una situació

cara a cara, en plans de perfil, en funció del que la càmera veu (perquè els ulls dels actors no quedin blancs, sense pupil·la) fins al punt de desenquadrar-los de tal manera de la seva relació natural que la ficció del diàleg que traven passa a ser totalment artificial? I és d'això, d'aquesta visió de la càmera, que ens ve la sensació de teatre. Perquè si gairebé sempre la invenció de l'espai és semblant amb la que en el teatre es construeix en la relació amb la sala, no és aquesta relació la que es reproduceix, és la seva reinvençió amb els mitjans del cinema. La distància de l'espectador a l'actor varia amb la mida del pla, la càmera es mou durant cada pla o de pla en pla, entra per l'espai de la ficció cap endins. Són innumerables les relacions escenari/platea, tantes com cada pla, les que el film va fent. I això no es fa al teatre. I quan, al final de *Benilde*, la càmera recula per mostrar que la casa de Régio en què, en principi, la pel·lícula passa, era finalment un decorat dins d'un estudi, diem que és teatre, però en cap escenari es podria construir aquell decorat tancat ni les figures es podrien moure així.

Però no només a l'espai de la ficció que la càmera construeix o deconstrueix, en funció de la visió de l'espectador, se sent la "teatralització" de l'espai. Moltes vegades és la mateixa naturalesa del decorat que el torna teatral, fals (i de nou s'exposa la naturalesa d'artefacte del film). És òbviament això el que passa en els diferents decorats de les diverses escenes de *Le Soulier de Satin*. Curiosament, com menys obra de teatre era l'argument més necessitat en podia sentir el realitzador: el decorat de *Benilde* no sembla fabricat, però els d'*Amor de perdición* (*Amor de Perdição*, 1979) sí. A *Caixa* s'esdevé en un "décor" real. A *Mon Cas* la filmació de l'obra de Régio, si no fos per la seva forma expositiva de mig oval, gairebé podria semblar un "décor" real; però la darrera part, el *Livro de Job*, és representada en un evident decorat pintat, per cert totalment anacrònic. L'escena en què Ema Paiva a *El valle de Abraham* (*Vale Abraão*, 1993) escombra la porta de l'església, és un "décor" vertader o estem en un escenari? A *Una película hablada* (*Um filme Falado*, 2003) les piràmides d'Egipte, filmades a la localització real, (i gràcies a això conec El Caire), davant de les quals em trobo interpretant-me a mi mateix amb Leonor Silveira interpretant un personatge de ficció, en el joc més divertit entre realitat i ficció que mai m'ha ofert en els seus nombrosos films, no semblen tan falses com un fulletó d'agència de viatges? I no existeix des de sempre, des dels primers films, una capacitat i un gust de "formalitzar" els paisatges mateixos o de desnaturalitzar els decorats naturals a través del "quadre"? I quantes vegades és el mateix color que els teatralitza? La sala del sopar de Piccoli i Bulle Ogier a *Belle toujours* (2006) pot existir en aquell color? I qui parla del decorat podria parlar del vestuari, tantes vegades d'evident falsedat, como passa en el teatre.

També el text que els actors diuen, els seus parlaments, es diu que semblen artificials com el teatre. Per què, si al teatre ningú se'n queixa? Tot, gairebé sempre, fa Oliveira perquè el text no ens surti, a nosaltres actors, "natural". Ja amb una altra ordre que moltes vegades li he sentit: «Parli alt!». I és una altra vegada el contrari del que faria qualsevol realitzador, que fa tot el que pot per dissimular que les frases que el personatge diu no són de l'actor ni del personatge, són de l'argumentista. Oliveira sospira per veure en els actors una manera de representar "artificial" perquè no vol cap il·lusió a través del cinema i també perquè les paraules literàries són millors, producte del treball d'altres artistes. I quin teatre posa Oliveira en el cinema? Quines obres de teatre porta ell a la pantalla? Textos que no formen part del repertori normal, més "artificials" del que fins i tot el teatre sol comportar. Tot textos particularment elaborats, moltes vegades laboriosos i allunyats del llenguatge parlat, que és l'oposat d'allò que se sol considerar adequat per al cinema, obres que fins i tot en el teatre, on estem habituats que els personatges parlin en llenguatge literari, fàcilment serien considerades irrepresentables. A l'*Acto* un text del segle XVI a partir de la Bíblia i transformat per la tradició fins al segle XX, dues obres de Vicente Sanches, tres obres de Régio, dues obres de Prista Monteiro, una obra monumental de Paul Claudel (set hores de versos). A través d'un tipus de dicció no natural que se sol dir "teatral" i dels mateixos textos per al teatre que ha escollit, Oliveira construeix un cinema que s'exposa com a artificial però no porta el teatre al cinema, torna el teatre pur artifici distanciadador. Inventar un procés. A *Caixa* de Prista Monteiro és tota ella escrita en un llenguatge que Prista declara que és la reproducció d'una variant del parlar popular lisboeta però que en realitat és un artificialíssim pastitx dialectal. A *Los caníbales* (*Os Canibais*, 1988) volgué que l'artifici arribés tan lluny que filmà una òpera en decorats naturals i posà els actors a fer "play-back", els privà de la seva veu, la major de les diverses "tortures" a què m'ha sotmès, probablement creient que, com major fos l'artifici en la forma de representar, menys artifici jo seria capaç de fabricar per a la meua presència a la pantalla i amb més veritat m'exposaria. I de fet, rere la imatge del Job leprós de *Mon Cas*, que moltes hores abans de la filmació la maquilladora construïa sobre la meua pell fins al punt de deixar-me visibles només els ulls i la boca, i de la dicció en francès del text bíblic, o del pseudobrasil·ler de Vieira, allà estan alguns dels moments en què menys m'he defensat davant de la seva màquina de filmar. Però aquest gust d'artificialitzar la paraula en el cinema no s'estén també a d'altres processos de tractar el text que no tenen res a veure amb el teatre i a pel·lícules que són, per exemple, adaptacions de novel·les? En el sentit en què s'acusa de "teatral" el seu cinema, no són tant o més teatrals els diàlegs del mateix Oliveira, per exemple, a *Non*, o els diàlegs d'Agustina, per exemple, a *El principio de la incertidumbre* (*O Princípio da Incerteza*, 2002), que molts textos dramàtics? I serà només pel teatre que Oliveira crea aquest efecte en l'espectador? La

narració de *Vale Abraão*, les cartes d'*Amor de Perdição*, efectes propis de la novel·la que transporta al cinema, no distanciaran l'espectador o l'encantaran per processos més responsables que els purs efectes prestats pel teatre?

És dels actors també que es parla quan es parla de la presència del teatre en el cinema d'Oliveira. Només potser a partir del moment en què Oliveira va filmar amb grans actors estrangers, o com a mínim quan passà a filmar també en francès, es deixaren de sentir les queixes sobre com de malament interpretaven els seus actors, que eren actors de teatre sense tècnica de cinema, que eren falsos, etc. No crec que existeixi cap problema de falta de qualitat en l'actuació de cap actor de les pel·lícules d'Oliveira. I és un disbarat anomenar "teatral" a la forma d'interpretar dels seus actors, fins i tot a *Le Soulier de Satin*. En el cinema d'Oliveira hi ha, i encara bo, i de quina manera, la presència del concepte de bé i mal. Però mai a la manera d'interpretar dels actors aquest seria aplicable. No hi ha regles per a la matèria que es filma. Cap actor pot "anar malament" perquè "interpretar" a les pel·lícules d'Oliveira mai és un mitjà tècnic per fer néixer la ficció, és a dir, perquè l'espectador s'oblidi que està veient actors i cregui que veu personatges. Mai es veuen personatges a les seves pel·lícules. Es formen potser al cap dels espectadors a partir de la forma com els actors interpreten els seus gestos i diuen els seus parlaments. En uns casos més en d'altres menys. Però el que la càmera registra són persones en l'acte de representar, com és evident, d'altra banda, també a l'*Acto*. Qui veu en aquella inoblidable Verge Maria plorant als peus de Crist o en la sublim Verònica les mateixes Verge i la Verònica més que no pas dues pàgines de Trás-os-Montes en l'acte de la més commovedora fe? El subtítol amb què la pel·lícula fou anunciada no és: «El poble de la Curalha a l'Acte de la Passió?» Es diria que això passa sempre, per definició, en el cinema, fins i tot quan la representació no sembla "teatral". Sí, però la diferència és que, al contrari del que passa en el cinema "normal" o "normalitzat", Oliveira ho converteix en mitjà d'expressió artística i ho dona a veure a l'espectador. I es diria que també això passa al teatre. No, perquè al teatre la representació dels actors és el mateix llenguatge artístic amb què es dialoga amb l'espectador, i perquè això passi és indispensable una coherència d'actuació en els actors a la llum de la qual es pot dir que un va malament i un altre bé. En el cinema d'Oliveira la coherència del llenguatge artístic és la de la mirada amb què el realitzador filma els actors. I mai ningú pot anar malament. D'altra banda ningú "va", tots "són" només el que són (tant com un ésser humà). I com sempre fa Oliveira, també d'això en fa una clara afirmació a l'interior del seu cinema, a *O Dia do Desespero* (1992), quan posa Teresa Madruga davant de la càmera dient qui és (Teresa Madruga) i quin és el personatge que va a interpretar: Ana Plácido. Alguns actors seran més interessants que d'altres en la seva manera de representar, això sí, però veure com cadascun representa, i el

que d'aquí transpira de la seva profunda veritat d'éssers vius, és un dels plaers més grans que ens pot donar aquest cinema. Per això li és possible a Oliveira obtenir de persones que no són actors, i que al teatre tindrien dificultat per interpretar, moments sublims, i d'actors professionals moments menys interessants quan s'ajuden de mitjans tècnics normalitzats o estereotipats per actuar. I li és possible fer cohabitar en igualtat i a la mateixa pel·lícula grans professionals amb principiants i amateurs. Qui a *Francisca* no trobarà tan sublim la no actriu Teresa Menezes com la gran actriu que és Manuela de Freitas? No, no té res a veure amb teatre la manera "artificial" de representar a les pel·lícules d'Oliveira, fins i tot quan de textos de teatre es tracta. Algú pensaria que està veient teatre si veiés sobre un escenari *Le Soulier de Satin* representat com a la pel·lícula d'Oliveira?

També el temps de les seves pel·lícules, sempre considerat lent, s'acostuma a anomenar "teatral". Per què? Perquè en el teatre no existeix muntatge d'imatges i el temps de les accions no és manipulat per cap intermediari entre l'acció dramàtica i l'espectador? I perquè el cinema, si vol, pot crear dinàmiques en què les dinàmiques generades entre actors, espai i temps d'acció són manipulades pel temps de successió d'imatges discontinües creat pel muntatge? Potser, però crec que la qüestió es planteja només perquè l'espectador se sorprèn amb un cinema que no li presenta, com de costum, tot ja llest perquè ell el pugui consumir passivament. Aquest cinema es vol diferent i s'exigeix a si mateix una permanent sorpresa. Oliveira no té, i crec que no vol tenir, ni tan sols una manera seva, un estil. Serà més fàcil descobrir-li una actitud. Però hi ha de fet en moltes pel·lícules d'Oliveira un gust de, dins del tècnicament possible, fer durar el pla el temps que l'acció filmada demani i de fer durar l'acció filmada el temps que ella mateixa exigeix. Perquè tot al cinema representa sense mai deixar de ser el que és. I això és contrari a la idea del cinema com a fàbrica d'il·lusions, és contrari a la construcció pel ritme de les imatges fins i tot d'una "història", d'una seqüència narrativa. Oliveira molt poques vegades, de fet, es col·locarà en el lloc del narrador. Potser perquè no vulgui que la seva funció com a cineasta sigui la d'un manipulador de la realitat col·locant-se fora d'ella i creant un filtre entre la realitat i l'espectador. Ell serà com a molt testimoni o interventor en la mateixa realitat filmada. Manipular la percepció vertadera del temps real de les accions a través d'il·lusions construïdes pel muntatge, això potser no concordi amb el que considero que és l'objectiu del seu cinema. Oliveira vol veure les coses com són i com potser mai acostumen a ser vistes. Ha tingut sempre, al meu entendre, ànima de documentalista. Crec que mai podria ser seu el gest d'intentar manipular la mirada de l'espectador, a qui sempre està cridant a la responsabilitat. El seu procés més freqüent és la creació per diversos camins d'un efecte d'estranyesa en l'espectador perquè la realitat fixada a la imatge millor sigui aprehesa o més ens doni compte de la seva pròpia

veritat. No crec que Oliveira faci cap esforç per provocar que les accions que filma durin més del que cal. El que passa és que les filma en el temps en què de fet s'esdevenen, no construeix temps fictici, i, de tan rar que això és en el cinema, l'efecte és el d'un temps massa lent com per sentir-nos sense estranyesa. Es diria que el temps del film es fa de l'encolada dels temps interns a cada pla vist com a unitat, al contrari del que en el cinema sol passar. Però serà per això que es transforma en teatre? Al teatre el temps és així? No ho crec. El joc d'Oliveira amb el temps real no té les regles del teatre, subverteix les del cinema.

Crear distanciament en el cinema no és només propi d'Oliveira. Molts d'altres ho fan i han fet. Però crec que ell creu massa en l'Home com perquè pugui agradar-li més la ficció construïda sobre el real, com és habitual en el cinema, que la mateixa realitat humana. Els processos que fa servir inclouen el teatre com una de les formes dels homes de representar-se a si mateixos, recorden moltes vegades els del teatre, però no fan que el seu cinema es torni teatre sinó en més cinema. Un cinema de fet diferent, tot aplicat a dirigir-se, no exactament com en el teatre al públic que està a la sala aquella nit, però de forma idèntica a la d'aquell petit univers, dirigint-se a la humanitat a la llum de la Història, a l'Home, com qui parla del fill de Déu a tots el que Déu creà i amb el grau de responsabilitat que això implica. Discurs d'un pecador als altres pecadors. «Contempli això qualsevol pecador!» Com si ho digués al món sencer, present i futur.

Però en una cosa Oliveira està de fet més a prop del teatre que la majoria dels altres realitzadors de cinema. És com un director de teatre, dins de la mateixa imatge i abans de ser imatge que ell treballa la seva imaginació per inventar una representació. El seu treball és, com el dels actors en el teatre, fet mentre és viu i dins de la vida, durant el rodatge, amb la invenció de múltiples jocs vius de figuració amb els actors, els decorats, el lloc on posa la llum o la màquina de filmar, el quadre o els moviments de la càmera que inventa quan es troba davant, o té amb ell, els altres éssers humans amb qui està treballant. Sol en l'escriptura del guió, és clar, inventant un projecte (i fins i tot aquí treballa més en el futur que en el passat), però per sobre de tot dins del present, mentre tot l'equip treballa al mateix temps, al "plateau" i molt poc a la sala de muntatge, sobretot després d'haver "descobert" (a l'Acto?) que el cinema, tant com dona a veure, també pot representar. I que es pot ser mentre es representa. Que mai deixem de ser qui som, fins i tot quan estem representant. Al contrari, vivim encara més. El temps de les nostres vides mai para fins a la mort. El treball de cineasta de Manoel Oliveira no és com quan en el cinema la vida ja fou i d'ella només roman la memòria fixada per processos mecànics i químics, és fet al mateix temps que el de la matèria que filma. És, com el del teatre, tot i que fabricat amb processos més complexos que els del teatre, perquè introdueix a la vida una forma d'enquadrar-la que el teatre no té, un marc. I pot ajuntar seccions de temps. Ell està de fet a prop del que fem al teatre, vivint i coneixent la vida a través del treball de representar-la davant dels altres homes, els nostres germans pecadors, per ajudar-los a entendre o exigir que entenguin la seva pròpia condició humana. Manoel de Oliveira fa finalment el seu cinema com qui fa teatre. També en això és doctor *honoris causa*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

TURIGLIATTO, Roberto, FINA, Simona (coord.), (2000). *Manoel de Oliveira*. Torino. Torino Film Festival, Associazione cinema giovani.

OLIVEIRA, de Manoel, DA COSTA, João Bénard, (2008). *Manoel de Oliveira : cem anos*. Lisboa. Cinemateca portuguesa-Museu do cinema.

LUIS MIGUEL CINTRA

Actor portuguès. En 1973 va fundar el Teatro da Cornucópia, amb el Jorge Silva Melo, amb el que ha posat en escena més de cent obres teatrals. Ha participat en moltes pel·lícules del cinema portuguès, especialment a les del Manoel de Oliveira:

Le Soulier de Satin (1985), *Os Canibais* (1988), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994), *O Convento* (1995), *Inquietude* (1998) o *Palavra e Utopia* (2000).